

Déon y Tournier: de lo clásico a lo contemporáneo

Ana María Rossi de Borghini

En *Une affiche blanche et bleue* de Michel Déon aflora la problemática de los griegos frente a la alteridad, tema que-en este caso- asume la forma de un conflicto entre una pareja de turistas y los habitantes de una isla griega. Y aun tratándose de una historia contemporánea, numerosos rasgos de la antigüedad clásica (referencias a sus mitos, a su estética, a su cosmovisión) impregnan el relato, se sobreimprimen. *Sobreimpresión* significa precisamente, en el campo de la fotografía y el cine, superponer dos o más imágenes. En este texto la fórmula es actualidad + antigüedad. Una fórmula que no es nueva pero que aquí resulta sumamente interesante, debido a la modalidad sutil y sugestiva que se adopta para resolver la fusión de ambos campos, lo actual / lo antiguo. Hay alusiones, secuencias evocadoras de mitos figuras, y situaciones paradigmáticas segmentos digresivos... La combinación de estos procedimientos provoca en el lector una particular impresión teñida de fatalismo; pareciera que los avatares de los personajes griegos representados están definidos y marcados ineludiblemente por la pertenencia a una compleja, rica y antigua tradición. Las consecuencias de esto se reflejan en compartimientos semánticos del relato cuyo origen es heterogéneo (lo folklórico, lo religioso, lo etnológico, lo mítico, etc) aunque en conjunto su función es la misma: crear un sistema de referencias

que sirva como marco hermenéutico.

Ante todo, señalaremos las características del narrador en primera persona. Es una voz que evidencia gentileza, cultura y aparente objetividad; como narrador-testigo cuenta los hechos sin mostrar apasionamiento pero no con frialdad o desinterés. Se diría que conserva una distancia prudente y alerta a la vez. Al comienzo del relato alude a la oposición entre apariencia y realidad, a partir del retrato que hace del extranjero. Este -según el narrador- ha sufrido una transformación negativa bajo el influjo de su compañera. Si bien el texto empieza hablando de él, pronto el centro de gravedad se desplazará hacia la mujer. Otro tema que plantea el segmento inicial son las dudas del narrador acerca de presencia de esta pareja de turistas allí, en invierno, es decir, fuera de la estación en que la isla adquiere su verdadero y casi único atractivo: el verano. ¿Por qué estos dos seres ricos, sofisticados, aparecen fuera de temporada en esta isla carente de diversiones? El narrador se dedica a develar este misterio a lo largo del cuento, relata los hechos entretejiendo conjeturas, digresiones, construyendo en sordina, como susurrada, una segunda trama, una suerte de trama virtual, cuya textura imbrica hipótesis y reflexiones imaginadas por él.

Fundamentalmente encontramos dos ejes (que confluyen en una línea principal): a. El conflicto que surge entre la pareja de extranjeros y los isleños, y b. La problemática relación entre los integrantes de la pareja. El primer eje es básicamente el que precipita los hechos y produce el desenlace. El segundo tiene directa influencia sobre el primero, porque los problemas de la pareja generan situaciones que se reflejan en el primero. En cuanto a la trama segunda la que «inventa» el narrador, está basada sobre todo en lo que él imagina y deduce como pasado de la pareja a partir de las situaciones que observa. Un rasgo esencial del narrador, que no hemos mencionado aun, es su condición de escritor. Esto explica sin duda, la forma en que él reacciona ante el espectáculo que se le ofrece: no sólo lo transmite sino que especula, fantasea continuamente sobre esa «realidad», tratando de descubrir las motivaciones, los resortes secretos el origen de los hechos. Sobre esa materia, la “realidad” -lo que pasa en el cuento-, él va modelando con el conjunto de sus observaciones, otra historia, una segunda

ficción dentro de la ficción. Esta construcción, esa ficción segunda, tiene dos rasgos principales: funciona como una especie de lector implícito que, desde dentro del relato mismo, propone una cierta interpretación, una cierta lectura de los hechos. Por otro lado, propone una lectura *literaria*, es decir, elige mostrar cómo trabaja un escritor -un determinado tipo de escritor con rasgos específicos suyos- la realidad para construir una ficción. Entonces, en este sentido, el relato aparece como una reflexión sobre las características de los procesos de lectura y de escritura.

Volvamos a los dos ejes mencionados más arriba. Es en el primero, la conflictiva relación entre la pareja y los habitantes de la isla, donde encontramos la temática de los griegos frente a la *otredad*. Para comprender mejor cómo se daba en la antigüedad la relación griegos/extranjeros es interesante el cotejo de las ideas expuestas por historiadores de la cultura griega sobre este tema. En primer término, en notas explicativas a la *Odisea* de Homero editada por Einaudi,¹ leemos que cuando la piratería era una actividad corriente y el comercio sólo lo practicaban extranjeros desconocidos (bárbaros), «la actitud primera y natural hacia el forastero era de sospecha ... y el forastero, a su vez, debía ser cauto y pesimista en los primeros contactos con extraños». Estamos aquí ante una de las motivaciones de la ancestral hostilidad. Por su parte, Petazzoni² comenta acerca del momento de las invasiones persas a Europa y del sometimiento de los griegos de Asia que ante esta amenaza la vida religiosa de la ciudad se intensificaba y dice: «...la città era la patria. La presenza dello straniero sul suolo dell'Ellade fu sentita come una profanazione (...) La coscienza particolaristica dei greci si rivelò allora cosa raffinatamente, sensibile da associare all'idea di estraneità politica quasi un sentimento di impurità sacrale...»

Por último, citaremos a Glotz³ que afirma que la vieja concepción en la que el extranjero no deja de ser un enemigo a menos que se lo reconozca como huésped, ha dejado huellas en la Grecia de los tiempos clásicos, y en el interior

1. Omero, *Odisea*, Einaudi, Torino, 1982

2. Petazzoni, R., *La religione nella Grecia antica*, Zanichelli, Bologna, 1921

3. Glotz, G., *La cité grecque*, Albin Michel, Paris, 1976

de cada ciudad no tenían más que derechos fuertemente limitados. Más adelante añade que los griegos, antes de lograr la unidad panhelénica, creían que su superioridad radicaba precisamente en la concepción de la polis, mientras que el mundo bárbaro se componía, en cambio, de monarquías caóticas y monstruosas. Concluimos, por lo tanto, que la presencia del extranjero, el bárbaro, el otro (dado que el extranjero representaba para el griego lo diverso, la alteridad) provocaba en los griegos una gama de sentimientos adversos que iban desde la idea de peligro o de amenaza hasta rozar el concepto de profanación.

Unos pocos ejemplos mostrarán que la postura de los griegos de la isla frente a la pareja de turistas está justificada en el texto por esa tradición de hostilidad proveniente de la cultura antigua. Con referencia a la pelea que se produce entre los concurrentes de la taberna y el turista por causa de la mujer, el narrador comenta: *Je connaissais trop les Grecs de cette ile pour croire qu'ils renonceraient. Nombre de leur querelles ne dépassaient pas le stade des injures ulysséennes... Avec un étranger cependant la question était plus grave.*⁴

La locura danzante

La crisis se inicia cuando la mujer, aburrida o bien por molestar a su acompañante, intercambia sonrisas con los griegos que la miran con una mezcla de curiosidad y lujuria en la taberna Frangias. Ella se une a la mesa que ocupa el narrador y su mujer, hablan en inglés de insignificancias. En tanto, suena música en el fonógrafo y, ante un guiño del narrador, uno de los isleños, de nombre Pandelis, comienza a bailar. Es el mejor bailarín y después de un rato, como homenaje a su arte, alguien lanza un plato que viene a romperse a sus pies, de acuerdo con la exuberante costumbre mediterránea.

El narrador se ha encargado ya de describir la idiosincrasia del pueblo griego unas líneas más arriba; según él, los griegos, son seres a los que un vaso de vino, una canción, unos amigos, impulsan a una alegría desordenada, ardiente y fraternal. Y es esa alegría semiebria y exagerada la que campea en la

4. Déon, M., *Un parfum de jazmín*, Gallimard, París, 1967: "Une affiche bleue et blanche"

taberna donde los sábados por la noche se bebía y se danzaba en un ambiente predominantemente masculino. Pero para el extranjero, que recibe fragmentos de vajillas en sus piernas accidentalmente, no funciona este código desconocido: interpreta el hecho como una agresión. El código comunicativo vigente entre los isleños es claro al respecto: *Pandelis, meme s'il ne faisait pas remonter ce gout de la casse à des réminiscences millénaires, à l'imitation inconsciente des différents envahisseurs qui ce sont acharnés depuis l'antiquité sur le narbre, et la poterie grecs, Pandelis le savait.*⁵

Se plantea entonces un duelo primitivo -con elementos de pelea del lejano oeste- entre los griegos alegres, temperamentales y sorprendidos en su buena fe por la reacción del forastero y éste último hosco, paranoico y excelente luchador. Si bien la cuestión no pasa a mayores, aparte de algunas heridas y golpes que se reparten., para el narrador es obvio que esto no quedará así. Y más aún cuando la mujer, como se verá, «pacta» con los enemigos de su compañero: se queda en la taberna y baila con Pandelis y otros. Un poco antes del alba los vecinos se quejan del ruido, de la banda aullante que se dispersa por el pueblo cantando estribillos y rociando los muros, tanto que un gendarme debe intervenir. Esta micro secuencia podría encontrarse relacionada con el tema de la *locura danzante* ya descrito en las *Bacantes* de Eurípides, con referencia a orgías femeninas que incluían a menudo danzas nocturnas en las montañas. A . Huxley⁶ considera que las danzas rituales brindan a algunos una experiencia religiosa más convincente y satisfactoria que otra. Dodds completa la idea afirmando que el poder de la danza es peligroso, puesto que, como otras formas de entrega de sí mismo, es más fácil iniciarla que darle fin. Menciona la increíble locura danzante que invadió Europa cíclicamente desde el S. XIV hasta el XVII, cuando la gente bailaba hasta caer desplomada como las danzantes de las *Bacantes*. Es posible que este fenómeno tan particular constituya el sustrato profundo de la escena que presenta Déon, donde el pequeño grupo griego capitaneado por la mujer baila por las calles más allá de los límites de la prudencia

5. dem N°4

6. Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Allanza, Madrid, 1981

y donde ella se comporta como una posea: ... *les yeux ,fermeés, tournant sur un pied comme une tupie avant de sárreter.*⁷

La extranjera: Afrodita y las ménades

La extranjera se convierte en un interesante tema de análisis pues, además de sus funciones puramente actanciales posee un valor semántico especial, dado que es una suerte de encrucijada en la que convergen múltiples y diversos ecos míticos. Dicho de otra manera, este personaje está construido a partir de la superposición de alusiones a diferentes mitos femeninos.

Ya desde el comienzo, según apuntamos antes, se la presenta como la responsable de los cambios negativos operados en el físico de su amante. El narrador afirma lapidariamente que nunca había presenciado antes semejante y tan rápida dislocación de un ser bajo el imperio de una mujer. Aunque muy sutil se podría ver en esta situación la alusión al tema de Circe, la maga, la hechicera de la *Odisea* que convierte a los hombres en animales.

Unas páginas más adelante, y a partir de la mirada de los varones isleños, se la describe como la suma de sus deseos rodeada de un aura de sensualidad palpable. Y hasta el narrador mismo, aunque molesto por los excesos verbales de los hábitos de la taberna, sucumbe ante este hechizo y comienza a verla como una *walkyrie érotique*, una devoradora de hombres. En la mitología escandinava las Valquirias eran doncellas mensajeras de Odín, que designaban a los héroes que debían sucumbir en combate. El término valquiria, según Ellis Davidson,⁸ significa precisamente *chooser of the slain*. En las descripciones de los poetas aparecen como mujeres que usan armaduras y andan a caballo. Cumplen las órdenes de Odín, dando la victoria de acuerdo con su voluntad y conducen a los guerreros muertos al Walhalla. En ciertas listas de palabras en inglés antiguo, aparece la palabra *waelcyrge*, la que elige al muerto, como equivalente para el nombre de las Furias. Las Furias o Erinias eran, en la mitología

7. Idem N°4

8. Ellis Davidson, H.R., *Gods and Myths of Northern Europe*, Penguin Books, London, 1964

clásica, divinidades cuya misión esencial era la venganza del crimen. La antigua literatura escandinava nos ha dejado con un cuadro de valquirias dignificadas que montan, armadas con lanzas, pero ha sobrevivido también una tradición más cruda de mujeres sobrenaturales relacionadas con la muerte y la sangre. En síntesis, el sintagma «valquiria erótica» hace ingresar al personaje en un campo semántico donde se entrecruzan valores lúgubres, negativos con imágenes de fuerza y poder.

En otra secuencia, se vincula al personaje de modo bastante transparente con Afrodita, la diosa de la belleza y el amor. La mañana siguiente a su escapada con Frangias, la extranjera sale de la cabaña y - desnuda- se sumerge en el mar. La poética imagen de su salida del mar evoca la figura de Afrodita naciente y a las diversas obras que la representaron (entre otras, la famosísima pintura de Botticelli): « ... *la femme sortait de l'eau, lentement ... offrant à la vue de tous son long corps... Venue de très loin, elle naissait de la mer qui l'avait caressée, saisie, enroulée dans ses eaux...* » Dos aspectos del mito de Afrodita en su versión tradicional (comentados por J.Harrison⁹) se reflejan curiosamente en este personaje. En primer término, además de su contacto con el mar, el haber sido asistida por mujeres y recibida en su nacimiento y luego de su baño sagrado en Pafos. En cuanto a su atención por mujeres al salir del baño ritual, en el texto de Déon la escena parece metamorfosearse paródico-trágicamente, «Afrodita/Bessie» es recibida por el *groupe des femmes en noir* con una lluvia de piedras que alcanza también a Frangias en su intento de protegerla. El segundo aspecto se halla en relación de analogía: Afrodita es considerada advenediza en el Olimpo, apenas tolerada, una extraña (ver Homero) y fútil resulta el intento de unirla a Hefestos. El paralelo salta a la vista: la «extraneidad» de Bessie, su fracasada y efímera aventura con el tosco Frangias. Otra alusión mítica presente en la construcción del personaje es la referencia a la unión monstruosa de Pasifae y el toro. El narrador comenta respecto del affaire con el tabernero: ... *nous avons vu nombre d'accouplements hétéroclites, des étrangères qui succombent à un exotisme inexplicable.*

9. Harrison, J., *Prolegomena to the study of Greek religion*, Meridian, N. York, 1960

En fin, el vértigo de alusiones diversas que configuran el personaje de Bessie tiene su contrapartida en la respuesta que obtiene su provocativa conducta en la población femenina de la isla. Y aquí también parece haberse recurrido a un episodio paradigmático de la cultura antigua. Elefteria, mujer de Frangias, organiza junto a su hermana, primas y vecinas una expedición punitiva. Pero llevan elementos que sugieren un ritual (aceite de oliva, albahaca y un plato hondo). El cortejo inicialmente está compuesto por doce mujeres que aumentan hasta llegar a treinta, vestidas todas de negro. La procesión que avanza recitando plegarias, se encamina a liberar al hombre del «hechizo» de la extranjera. Se reconocen en esta secuencia rasgos del fenómeno del menadismo. Las ménades, Thyadas... eran por espacio de algunas horas o de algunos días ... mujeres salvajes cuya personalidad humana había sido temporalmente reemplazada por otra.¹⁰ Es un rito descrito en las *Bacantes* de Eurípides, practicado por sociedades de mujeres; el ritual es más antiguo del mito que lo explica. Dodds afirma que la ménade, por míticas que parezcan algunas de sus acciones, no es sólo un arquetipo mitológico sino también un tipo humano observado y observable.

Caellum non animum mutant qui trans mare currunt¹¹

La cita tomada de la *Epístola XI* de Horacio nos parece una buena síntesis de los avatares padecidos por los personajes de Déon. Dos seres que tras un paisaje ideal, el del afiche azul y blanco de la Oficina de Turismo, cruzaron el mar probablemente en busca de paz y olvido. El narrador, tentado por su obsesión de ficcionalizar lo que ve, ha imaginado para ellos un pasado tormentoso, que crimen mediante, les permitió obtener su status económico. Pero se han engañado pues según la última frase del cuento, plena de resonancia: "*Le bleu et le blanc sont des couleurs que l'on apporte avec soin, qu'il est vain d'aller chercher ailleurs.*" Ellos sólo han logrado trasladar su propio infierno, un infierno que-el

10. Ver N° 6

11. Horacio, *Epist. XI*, 27

narrador percibe- ha tejido entre ellos lazos indestructibles.

El desenlace retoma el hilo de una reflexión que se insinuaba al comienzo del texto: el problema de la apariencia y la realidad, el tema de la mirada de uno y la de los otros, esbozado ya en las primeras páginas: ...*"Et je pensais combien nous étions tous toujours ignorants de l'Image qu'autrui se fait de nous..."* Y el tema de la mirada es uno de los ejes que estructuran el interesante relato de Tournier, *L'aire du Muguet*, pleno de resonancias clásicas.

L'aire du Muguet

Según Vercier y Lecarme,¹² en la literatura de Tournier el punto de partida de cada ficción es una problemática clásica y actual a la vez, que no se convierte en tesis sino en "un juego fascinante, simbólico, hermeneútico..." En principio, nada parecería más alejado de reminiscencias clásicas que los personajes y conflictos de *L'aire du Muguet*: algunos días en la vida de Pierre, un joven camionero y Gastón, su compañero de trabajo, algo mayor que él. Sólo que en esos días su vida sencilla, casi rutinaria se enreda en los lazos de un sentimiento amoroso que lo precipitará a una tragedia.

En el relato, hay dos partes claramente diferenciadas. Un primer segmento muestra el entorno de Pierre, su existencia cotidiana, lo relacionado con su oficio. Surge una vida hecha de ritos que se reiteran sin grandes sobresaltos. La segunda parte se estructura en torno de un hecho esencial que subvierte la placidez de ese orden: aparece una muchacha que deslumbra a Pierre, sacudiendo sus hábitos, desacomodando los ritmos. El amor se instala imprevistamente en su paisaje. En este punto es donde se origina la inquietud, la tensión que provoca el conflicto central de la nouvelle.

El joven se enamora de una muchacha que cuida un rebaño en el prado de Muguet. Fácil es identificar aquí dos tópicos predilectos de la literatura grecolatina: la pastora y el *locus amoenus*. Pierre queda cautivado por ese cuadro

12. Vercier, B., y Lecarme, J., *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, Paris, 1982

encantador: una chica rubia de vestido rosa, que descansa en la hierba mientras unas pocas vacas pacen apaciblemente en el prado. Inmediatamente se hace un contraste entre la autopista y el campo de Muguet, donde el follaje bulle de pájaros y vuelos de insectos. Muguet ofrece un panorama tan risueño bajo el sol que la autopista se transforma, por oposición, en un infierno de ruido y hormigón. En el prado Pierre respira como si se hubiera liberado de *un largo túnel asfixiante*. Pero la oposición que se plantea entre ambos términos, prado vs. autopista, no es tan simple como parece a primera vista. Porque el prado, ese lugar tan bello y delicioso, tiene límites: está cercado por un alambrado. Pierre sólo puede verlo desde afuera: *"Il reste pourtant comme médusé, les doigts accrochés dans les grillages, les yeux fixes sur la tache blonde là bas..."*

Entonces la expansión de felicidad y libertad que experimenta Pierre ante la visión de la muchacha en el prado, se interrumpe casi inmediatamente por la presencia de una clausura, de un límite físico que, de allí en adelante enrarecerá toda la narración. Ese alambrado imprevisto provoca el *azoramiento*, la perplejidad del joven que queda *médusé*. Es interesante detenernos en el origen etimológico de *médusé*, la palabra que elige el narrador para describir el estado anímico del protagonista. Médusé, adjetivo que significa "estupefacto, pasmado", tiene su origen en un complejo mito griego que conjuga con el tema de la mirada el problema de la identidad y de la alteridad. No se trata aquí de una elección estilística gratuita o casual. En primer término, este adjetivo no está aislado en el texto de Tournier: aparece otra vez (*"... elle se mit à tourner sur place sur le regard médusé de Pierre..."*) referido al protagonista nuevamente, y se reitera bajo forma verbal atribuida al compañero de Pierre (*"... Gaston dut entendre cette réponse qui le médusa..."*). Por lo tanto, es imprescindible para la comprensión más profunda del texto sistematizar estas tres ocurrencias, en el contexto de un campo semántico común que contemple también la visceral integración del mundo mítico con el novelesco en la narrativa tournieriana. En este sentido, la alusión reiterada al mito de Medusa -en forma de adjetivo o verbo- puede ser analizada en el cuento como elemento portador de diversas significaciones ligadas con el tema central.

En cuanto al protagonista, el primer segmento de la narración diseña un

«identikit» psicológico- Pierre es joven, sobrio, reservado. Ama conducir su enorme camión semiremolque por la autopista y dominar el paisaje desde la cabina donde maneja. Nada haría predecir, en principio, exabruptos o locuras de su parte. Sin embargo, ante una pregunta de su compañero Gastón, responde *Tu crois que j'y comprends quelque chose moi-meme? Non, vraie, y a des moments, la vie devient trop compliquée*. Esta respuesta deja entrever cierta dosis de desorientación y de angustia ante una situación que lo preocupa: de pronto el escenario previsible de su existencia ha sido conmovido por algo inesperado e inquietante, el amor... Para presentar este sentimiento, Tournier apela a uno de sus recursos favoritos, la intertextualidad. Y echa mano, muy creativamente, de un código conocido y tradicional: la literatura pastoral, género que se originó en Grecia y que narra historias de amor entre pastores, ubicadas en idealizados paisajes agrestes. Destacadísimos cultores de este género fueron Téocrito y Virgilio. Ciertas composiciones medievales retomaron el esquema de la égloga virgiliana, por ejemplo la *pastourelle* -una suerte de divertimento de poetas aristocráticos- que escenifica la tentativa de una pastora joven y bella por un caballero. En el relato de Tournier ya no se trata de un pastor y una pastora o de una pastora y un caballero, y el prado riente y ameno está alambrado. Marinette, la pastora, baila un vals vienés emitido por la radio y, del otro lado del alambre de púas que cerca el prado, Pierre la contempla con una mirada estupefacta, «medusificada». De este modo, el autor introduce elementos disolventes en el centro mismo del ideal arcádico, alterando a la vez su versión burlesca, la *pastourelle*. Tournier combina, superpone estos códigos, modificándolos, distorsionándolos para generar nuevos significados, Aquí el plácido cielo azul que cobija unos amores pastorales se agrieta en sombríos nubarrones.

El rostro de Medusa: identidad y alteridad

El uso del lenguaje en Tournier no es inocente ni gratuito. Así como se sirve del mito para renovar temas atemporales imbuyéndoles la más absoluta contemporaneidad, también utiliza las palabras como instrumentos de

conocimiento y de búsqueda, contagiándolas de ambigüedad, intentando proyectar en ellas significaciones plurales, complementarias, contradictorias... Vale como un ejemplo representativo y sumamente interesante de esa búsqueda expresiva, el uso de *medusé* y *méduser*, cuya aparición en tres momentos clave del relato evidentemente es intencional. J.P. Vernant¹³ le dedica un sugestivo ensayo al mito de Medusa. Medusa, la Gorgona mortal, se une a Poseidón en un prado primaveral. Al ser decapitada por Perseo, su cabeza conserva un fatal poder: petrificar para siempre a quienes la contemplan. Su máscara expresa la alteridad extrema del reino de los muertos, al que ningún ser vivo puede acercarse.

¿Por qué Pierre queda petrificado, «medusificado»(*médusé*), al mirar a la chica tras el alambrado? ¿Cuál es la relación con el tema mítico? De una manera sutil y compleja, esta simbología atraviesa el relato expresando ciertas contradicciones inherentes al ser humano, encarnadas en Pierre, quien permanece obolesado ante la belleza y el amor, pero al mismo tiempo es presa del pánico ante lo desconocido (el otro, aquí, la joven), ante lo absoluto (aquí, el amor). Impulsado por la pasión, Pierre transgrede involuntariamente una serie de normas, con un par de maniobras desafortunadas primero golpea un crucifijo y más tarde derrumba parte de una estatua recordatorio. Se encierra en un silencio tormentoso. Finalmente, cumpliendo un destino trágico, es atropellado y malherido al cruzar la autopista como un loco para alcanzar el prado de Muguet. « ... *quand on en est de l'autoroute ... faut pas, chercher á en sortir*», dice Pierre semiinconsciente en el epílogo. La autopista, entonces, es también un espacio cerrado, carcelario, como el prado cercado. De algún modo, acaso se quiera expresar así la soledad irreductible del hombre, la frecuente imposibilidad de lograr la fusión con el otro, aun cuando se trate de amor. El mito de Medusa traduce esta impotencia extrema. Vernant habla de la fascinación del espectador que es arrancado de sí mismo, invadido por la cara que lo enfrenta, y en una contigüidad entre el hombre y el dios se puede llegar - dice - a la confusión de identidades, a la proyección hacia una alteridad radical. Citamos textualmente:

13. Vernant, J.P., *La muerte en los ojos*, Gedisa, Barcelona, 1996

«La cara de Gorgo es el Otro, tu propio doble, el Forastero, la recíproca de tu cara como un imagen en el espejo... en lugar de devolvarte la apariencia de tu propio rostro, de refractar tu mirada, representa en su mueca el espantoso terror de una alteridad radical con la cual te identificarás al convertirte en piedra».¹⁴

Y en este punto donde confluyen, de algún modo, los simbolismos de ambos textos. Tanto el relato de Tournier como el de Déon, hablan, en última instancia, de esa resistencia, de esa irreductibilidad extrema del ser humano en ciertos casos, para expugnar sus propias fronteras. En *Un affiche...* se trata del límite atávico entre uno mismo y el otro, el extranjero, el diferente y por eso mismo temido y rechazado, no sin generar antes cierta atracción. En *L'aire...* se trata de la frontera, que hay que atravesar para salir de uno mismo y experimentar plenamente el amor, abandonándose y exponiendo ante el otro, desconocido y diferente, la propia fragilidad. Ambos textos proponen una relectura de temas y mitos clásicos desde una perspectiva actual, que conjuga el conocimiento profundo con la originalidad de una mirada nueva y vívida sobre los mismos.-

14. Ver nº13

Bibliografía

- Tournier, M., *Le coq de bruyère*, Gallimard, Paris, 1996:
"L'aire du Muguet"
- Déon, M., *Un parfum de jazmín*, Gallimard, Paris,
1967: "Une affiche bleue et blanche"
- Petazzoni, R., *La religione nella Grecia antica*, Zanichelli,
Bologna, 1921
- Glötz, G., *La cité grecque*, Albin Michel, Paris, 1976
- Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid,
1981
- Ellis Davidson, H.R., *Gods and Myths of Northern Europe*, Penguin Books, London, 1964
- Harrison, J., *Prolegomena to the study of Greek religion*, Meridian, N. York, 1960
- Vercier, B., y Lecarme, J., *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, Paris, 1982
- Vernant, J.P., *La muerte en los ojos*, Gedisa, Barcelona, 1996